

Autour d'un portrait inédit du prince Don Carlos : une intimité dévoilée ? Les enjeux de la représentation du visage royal

Maëva Challies-Sanchez

Aix-Marseille Université, TELEMMe UMR 7303

RÉSUMÉ. Cet article examine la récente identification d'un portrait inédit du prince Don Carlos, fils aîné de Philippe II, attribué à Antonio Ricci et conservé au Real Colegio-Seminario de Corpus Christi à Valence. Commandée en 1592 par Juan de Ribera, cette œuvre introduit une singularité iconographique en optant pour une représentation fidèle des malformations physiques du prince. La notion d'intimité, associée à ce qui échappe au regard collectif, occupe ici une place centrale. Dans le cadre du portrait royal, les difformités ou imperfections devaient demeurer cachées pour ne pas compromettre pouvoir et dignité. Ainsi, loin de se conformer aux principes du *decoro*, cette œuvre interroge la capacité du portrait à révéler une part de l'intime tout en participant à la mise en scène stratégique du pouvoir royal dans l'Espagne moderne. En dévoilant cette intimité corporelle, ce portrait semble illustrer une tension fondamentale entre les normes sociales et artistiques imposées par la bienséance et la vraisemblance du modèle. Nous nous interrogerons sur l'importance et les implications du dévoilement de ce corps. Ces omissions, orchestrées par Philippe II, soulèvent des questions : s'agissait-il d'une stratégie pour protéger la légitimité et l'autorité dynastique, ou d'un geste dicté par une pudeur royale reflétant une relation complexe entre le père et le fils ? Pourquoi, vingt-quatre ans après la mort du prince, dans un contexte dominé par les idéaux de bienséance, choisit-on de représenter avec fidélité un corps royal marqué par des malformations physiques ? En confrontant ce tableau aux sources iconographiques, historiographiques et médicales, cet article propose d'examiner comment ce portrait illustre une tension entre l'intime et le public, entre l'histoire (fidélité au modèle) et la fiction (construction idéalisée).

MOTS-CLEFS : Espagne moderne XVI-XVII^e siècles, iconographie du pouvoir, physiognomonie, art et politique, Habsbourg

ABSTRACT. This article examines the recent identification of a previously unknown portrait of Prince Don Carlos, eldest son of Philip II, attributed to Antonio Ricci and housed at the Real Colegio-Seminario de Corpus Christi in Valencia. Commissioned in 1592 by Juan de Ribera, this work introduces an iconographic singularity by opting

for a faithful depiction of the prince's physical deformities. The notion of intimacy, associated with what escapes the collective gaze, plays a central role in this portrait. Within the framework of royal portraiture, bodily imperfections and deformities were traditionally concealed to uphold the authority and dignity of the sovereign. Thus, far from adhering to the principles of *decoro*, this work challenges the capacity of portraiture to reveal a dimension of intimacy while simultaneously participating in the strategic staging of royal power in early modern Spain. By exposing this corporeal intimacy, the portrait appears to illustrate a fundamental tension between the social and artistic norms of decorum and the verisimilitude of the model. This study explores the significance and implications of revealing a body that had long been omitted from representation. These deliberate omissions, orchestrated under Philip II, raise critical questions: Was this a strategy to protect dynastic legitimacy and authority, or an act driven by royal modesty, reflecting a complex father-son relationship? Why, twenty-four years after the prince's death, in a context dominated by the ideals of decorum, was a faithful representation of a physically deformed royal body chosen? By comparing this painting to iconographic, historiographical, and medical sources, this article examines how this portrait embodies a tension between intimacy and public image, between historical fidelity and idealized construction.

KEYWORDS: Early Modern Spain (16th-17th Century), Power Iconography, Physiognomy, Art and Politics, Habsburg Dynasty

RESUMEN. Este artículo analiza la reciente identificación de un retrato inédito del príncipe don Carlos, primogénito de Felipe II, atribuido a Antonio Ricci y conservado en el Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia. Encargada en 1592 por Juan de Ribera, la obra introduce una singularidad iconográfica al optar por una figuración fiel de las deformidades somáticas del príncipe. La noción de intimidad, entendida como aquello que escapa a la mirada colectiva, ocupa aquí un lugar central. En el ámbito del retrato regio, tales imperfecciones solían permanecer ocultas, veladas, para no comprometer poder y dignidad. Así, lejos de ajustarse a los principios del *decoro*, esta pintura interroga la capacidad del retrato para desvelar una parte de lo íntimo y a la vez participar en la escenificación estratégica de la majestad en la España moderna. Al exhibir esa intimidad corporal, la obra pone de manifiesto la tensión entre las convenciones de representación y la verosimilitud mimética. Nos proponemos indagar el sentido y las implicaciones de ese “desvelamiento”: ¿fue una estrategia para proteger la legitimidad y la autoridad dinástica, o un gesto de pudor regio que refleja una relación compleja entre padre e hijo? ¿Por qué, veinticuatro años después de la muerte del príncipe, en un contexto dominado por ideales de *decoro*, se elige representar con fidelidad un cuerpo real marcado por malformaciones? Al confrontar el cuadro con fuentes iconográficas, historiográficas y médicas, el artículo propone examinar cómo este retrato encarna la tensión entre lo íntimo y lo público, entre historia (fidelidad al modelo) y ficción (construcción idealizada).

PALABRAS CLAVE: España moderna (siglos XVI-XVII); iconografía del poder; fisionomía; arte y política; Habsburgo

Introduction

Alors que dans la tradition iconographique royale, le visage occupe une place centrale en tant que reflet de l'identité morale et politique du souverain, le portrait du prince Don Carlos, réalisé par Antonio Ricci en 1592 et conservé au Collège Royal du Corpus Christi de Valence¹, apparaît ici comme un lieu de tension entre intime et public. Le concept d'intime, défini comme ce qui appartient au domaine privé, entre ici en contraste avec l'idée de *decoro*, point central dans les traités d'art de l'époque, notamment dans l'*Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco². Ces traités insistaient sur la nécessité d'une ressemblance idéale qui magnifie les qualités morales et politiques des souverains tout en dissimulant leurs faiblesses physiques ou psychologiques³. Dans le cas du portrait de Don Carlos, cette règle a été systématiquement appliquée jusqu'en 1592, comme en

- 1 Ce travail de recherche est le fruit de longs mois d'investigation et de démarches, nécessaires pour confirmer l'existence et accéder au portrait du prince Don Carlos attribué à Antonio Ricci, conservé dans la bibliothèque du Collège royal du séminaire Corpus Christi à Valence. Notre intérêt pour cette œuvre a d'abord été éveillé par une mention succincte dans l'article de Serrera (1990 : 47) où il aborde brièvement la problématique de la représentation du prince et des éléments qui contribuent à sa construction picturale. Serrera mentionne, sommairement, un portrait de Don Carlos réalisé à la demande de Juan de Ribera, reprenant avec fidélité les traits physiques du modèle. Cependant, l'absence de précisions ou de références complémentaires nous a conduits à entreprendre des recherches approfondies. Dès février 2024, nous avons pris contact avec l'institution pour vérifier, d'une part, si le Collège avait effectivement abrité cette œuvre, et d'autre part, si elle y était toujours conservée. Ces premières démarches ont mené à un échange fructueux avec M. Daniel Benito Goerlich, professeur au département d'histoire de l'art de l'université de Valence et directeur du musée du *Patriarca* du séminaire Corpus Christi. Ce dernier nous a confirmé non seulement l'existence de l'œuvre, mais également sa conservation dans la bibliothèque du Collège, un espace protégé et inaccessible au grand public. L'accès à cette partie du séminaire s'est toutefois révélé particulièrement contraignant. Les œuvres de la bibliothèque ne figurent pas parmi celles exposées au musée du *Patriarca* et sont soumises à des restrictions strictes. Leur consultation est exclusivement réservée aux membres du séminaire, et toute demande d'accès extérieur requiert des justificatifs détaillés et un processus d'autorisation rigoureux. Après plusieurs mois d'échanges et de préparation, nous avons pu, en août 2024, examiner l'œuvre sur place. Nous tenons à exprimer notre profonde reconnaissance au révérend Don Juan José Guarrido Zaragoza, recteur du séminaire, dont la bienveillance et l'implication, et ce malgré une température avoisinant les 40°C, ont rendu cette visite possible. Son accompagnement nous a permis d'accéder à des documents et à des trésors artistiques rarement dévoilés, offrant un éclairage précieux sur le contexte de l'œuvre. Nous remercions également M. Álvaro Martínez Botella, sacristain et restaurateur, pour ses connaissances et son aide dans la compréhension des conditions de conservation des œuvres. Ces échanges ont été essentiels pour avancer dans cette recherche, et nous mesurons pleinement la chance d'avoir pu consulter une œuvre aussi peu connue, conservée dans un cadre si préservé. Ce travail s'inscrit ainsi dans une démarche collective, mêlant rigueur scientifique et collaboration avec des acteurs locaux investis dans la sauvegarde du patrimoine. Cette note se veut également un hommage à ces efforts conjoints, sans lesquels cette étude n'aurait pu être menée à bien.
- 2 Le traité est achevé en 1638 et publié à titre posthume en 1649. Édition utilisée pour cet article : Francisco Pacheco, [1649], *Arte de la pintura*, Cátedra, Madrid, 1990. On signalera à toutes fins utiles l'existence d'une édition moderne de référence particulièrement intéressante : Pacheco, Francisco. *L'Art de la Peinture. D'après une des rares éditions originales (Séville 1649)*, traduction, présentation et notes par Jean-Louis Augé. Paris, Honoré Champion, 2017.
- 3 Sur l'idéalisation des souverains dans les traités d'art, voir notamment Giovan Paolo Lomazzo, 1585 : 376, qui recommande : « L'Empereur, comme tout roi et prince, doit avoir de la majesté et un air conforme à son rang, de telle sorte qu'il respire la noblesse et la gravité, même s'il n'est pas naturellement doté de telles qualités ». Voir également Juan de Mariana, 2021 : 165, qui affirme qu'il « serait souhaitable que le prince fût supérieur à tous ses sujets, tant par les qualités de l'âme que par celles du corps ; que celui que le destin a placé plus haut surpassât tous les autres par ses brillantes qualités, grâce auxquelles il gagnerait l'amour du peuple, qui vaut mieux que la crainte. On voudrait que sa figure respirât l'autorité, que dans son visage et dans ses yeux brillât une certaine gravité jointe à de l'humanité ; qu'il fût noble dans ses manières,

témoignent les œuvres de Alonso Sánchez Coello et Sofonisba Anguissola, où le prince apparaît idéalisé, ses défauts soigneusement corrigés⁴. En choisissant de représenter le prince avec une fidélité inédite, Antonio Ricci confronte directement cette tradition. Les témoignages de la réelle physionomie du prince, jusque-là relégués à des documents diplomatiques ou littéraires, trouvent une traduction visuelle dans le portrait de Ricci, ce qui en fait une œuvre unique dans le corpus iconographique de l'infant. Ce portrait, qui n'a jamais fait l'objet d'études scientifiques approfondies jusqu'à présent, ouvre de nouvelles perspectives quant à la notion d'intime dans la peinture de cour. Il appelle à une relecture des normes artistiques et politiques qui ont structuré la représentation des Habsbourg, tout en posant les bases d'une réflexion critique sur le rôle de l'image dans la construction de la mémoire dynastique. À travers ce dévoilement de l'intime, Antonio Ricci ne se contente pas de peindre un individu : il interroge les mécanismes mêmes de la représentation monarchique. Ce portrait devient alors un espace de questionnement, où la mémoire dynastique croise l'histoire personnelle, et où la vérité de l'intime se confronte aux impératifs régaliens⁵. Notre étude s'appuiera ainsi sur l'analyse croisée de deux types de sources : d'une part, les portraits officiels réalisés par des peintres tels qu'Alonso Sanchez Coello et Sofonisba Anguissola, qui participent à la construction de l'image publique et symbolique de la monarchie ; d'autre part, des documents privés, notamment la correspondance du roi Philippe II ainsi que les échanges diplomatiques des ambassadeurs étrangers, offrant un éclairage sur les perceptions et les tensions internes au sein de la cour. En confrontant ces deux corpus, nous mettrons en regard les discours de l'intime, contenus dans les écrits privés, et les représentations officielles, portées par les portraits de cour, afin de situer l'analyse du portrait de Ricci au croisement de ces deux sphères : l'intime et le public, le privé et l'officiel. Notre réflexion vise à comprendre comment ce portrait inédit d'Antonio Ricci marque une rupture non seulement dans les codes esthétiques de l'époque, mais aussi dans la manière dont l'intime est conceptualisé dans l'art de cour. Là où les œuvres précédentes cherchaient à dissimuler les failles physiques des souverains, cette représentation invite à une réflexion plus nuancée sur la vulnérabilité humaine et son rapport au pouvoir.

grand et robuste de corps, perspicace, disposé à gagner les esprits par sa faveur et sa grâce » (traduit par l'auteure).

- 4 Sur l'application systématique de l'idéalisation dans les portraits de Don Carlos jusqu'en 1592, voir notamment les œuvres qui servent d'exemples dans cet article : Alonso Sánchez Coello, *Le Prince Don Carlos*, 1557, huile sur toile, 109 × 95 cm, Madrid, Museo del Prado ; Alonso Sánchez Coello d'après Sofonisba Anguissola, *Don Carlos*, 1567, Madrid, collection privée ; Alonso Sánchez Coello, *Le Prince Don Carlos d'Autriche*, 1567, huile sur toile, 186 × 82,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum. Ces trois portraits, parmi d'autres, montrent de manière exemplaire comment les peintres corrigèrent les défauts physiques du prince pour en proposer une image idéalisée et politiquement valorisante.
- 5 Sur la question de l'intime voir par exemple, Ariès, 1983 : 21 : « Ce sont des écrits sur soi et, bien souvent, pour soi et seulement pour soi. On ne cherche pas toujours à les publier. Même quand ils ne sont pas détruits, ils ne survivent que par hasard, au fond d'une malle ou d'un grenier. » ; Laé, 2003 : 140-141. Voir également l'intéressant avant-propos de Garbay-Velázquez Bravo, 2018 : 1-14.

Les commandes de Juan de Ribera à Antonio Ricci au service de la mémoire dynastique

Né à Ancône vers 1560, Antonio Ricci apparaît pour la première fois dans les archives espagnoles en décembre 1585, lorsqu'il arrive d'Italie au palais de l'Escorial. Il fait alors partie du groupe de peintres accompagnant Federico Zuccaro, dont il est le disciple. Ricci réalise des fresques au sein du monastère royal, mais celles-ci ne rencontrent pas l'approbation de Philippe II et sont rapidement effacées. En mai 1586, après seulement six mois, Ricci et ses compagnons sont renvoyés, à l'exception de Bartolomé Carducho, avec une indemnisation suffisante pour financer leur retour en Italie (Benito-Domenech, 1980 : 141). Cependant, Antonio Ricci choisit de rester en Espagne et s'établit à Madrid comme peintre indépendant. Peu d'informations subsistent sur cette période. En revanche, les archives du Collège Royal du Corpus Christi de Valence semblent attester qu'en 1592, il possédait un atelier dans la capitale.

C'est dans ce contexte que se dessinent les échanges entre Antonio Ricci et Juan de Ribera, figure éminente de l'Église et de la politique espagnole. Ribera, nommé évêque de Badajoz en 1562, puis archevêque de Valence en 1568, entreprend entre 1583 et 1586 la fondation du Collège du Corpus Christi à Valence, dont il rédige lui-même les constitutions (Benito-Domenech, 1980 : 142). Proche des sphères du pouvoir, il est également désigné patriarche latin d'Antioche par le pape Pie V. Ses relations avec la couronne espagnole sont marquées par des événements clés, comme la célébration du mariage de Philippe III et de Marguerite d'Autriche dans la cathédrale de Valence en 1599. Plus tard, Philippe III le nomme vice-roi et capitaine général de Valence (1602-1604).

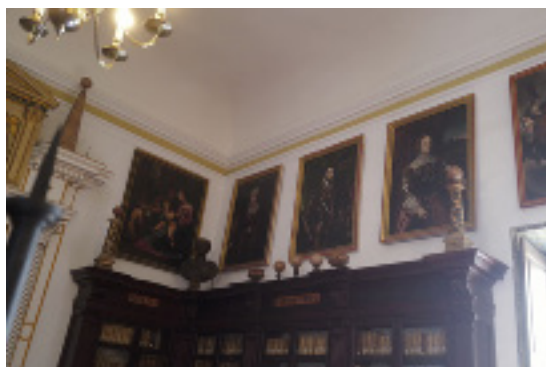
Les interactions entre Ricci et Ribera prennent forme en 1592, lorsque ce dernier passe commande de plusieurs œuvres au peintre. Les archives du Corpus Christi indiquent qu'à cette date, Ribera acquiert une série de copies des portraits de la famille royale, similaires à ceux exposés dans la *Galería de Retratos del Palacio del Pardo*. Le 30 avril de cette année, Ribera achète trois peintures religieuses à Ricci⁶, suivies d'un lot additionnel le 24 mai (Benito-Domenech, 1980 : 143). Ce dernier inclut une série iconographique représentant les rois, reines et membres de la famille royale (principalement de la dynastie des Habsbourg)⁷, aujourd'hui conservée et exposée dans la bibliothèque du Collège. Parmi ces œuvres, certaines sont identifiées comme des copies d'originaux de Titien, de Alonso Sanchez Coello et de Sofonisba Anguissola.

Cette collaboration, bien que circonscrite à ces acquisitions, souligne le rôle stratégique de Ribera dans la préservation de l'héritage dynastique des Habsbourg. Même si l'on ne peut qualifier Ribera de mécène de Ricci, il est plausible qu'il ait facilité au peintre l'accès au palais du Pardo afin de lui permettre de copier les œuvres exposées dans la galerie des portraits. Cette initiative

6 *La Virgen del Popolo* (catalogue num.210), *La parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro* (catalogue num.209), *La Magdalena en el huerto* (inventaire de 1611, num.234), Benito-Domenech, 1980 : 142.

7 Les portraits du roi d'Alphonse XI, Henri IV de Castille et ceux d'Isabelle I^{re} de Castille et Ferdinand II d'Aragon y figurent également.

témoigne de la volonté de Ribera de reproduire, au sein du Collège du Corpus Christi, une galerie de portraits consacrée à la légitimation et la glorification dynastique⁸. Elle reflète non seulement sa proximité avec la famille royale, mais également une forme d'allégeance politique et religieuse, inscrivant le Collège dans une dynamique de fidélité au pouvoir des Habsbourg⁹. À ce sujet, Juan Miguel Serrera souligne que la mise en place d'une « salle des lignages » ou « galerie dynastique », exposant les portraits de ses habitants aux côtés de ceux d'empereurs romains, de rois et de princes, reflète une volonté d'inscrire l'histoire familiale de la maison dans une continuité historique¹⁰.



- 8 « Para resaltar su vinculación familiar con los Reyes de España reúne Don Juan de Ribera, el Patriarca de Valencia, una serie de retratos reales en su palacio de la calle de Alboraya. El conjunto dio lugar al llamado Aposento de los Reyes, cuyo contenido se trasladó en 1615 a la biblioteca del Colegio del Corpus Christi. La serie la iniciaba un retrato de Alfonso XI el Justiciero, punto de arranque de los Enríquez de Ribera, linaje del Patriarca, y a su vez común entronque con la dinastía de los reyes de Castilla y la familia del prelado. » (Serrera, 1990: 57)
- 9 M. Álvaro Martínez Botella, sacristain et conservateur du Collège nous a expliqué que le saint patriarche demande la création de cette bibliothèque personnelle sur les hauteurs du séminaire royal afin de la préserver d'éventuelles inondations. Cette démarche reflète l'importance que Juan de Ribera accordait à sa bibliothèque et aux œuvres qu'elle renferme.
- 10 « Para honrar una casa y ennoblecer a sus habitantes, nada mejor que montar una sala de linajes, en la que, junto a retratos de emperadores romanos, reyes y príncipes, emplazar los de sus moradores. » (Serrera, 1990 : 56)

Fig. 1. Bibliothèque personnelle de San Juan de Ribera, Real Colegio-Seminario de Corpus Christi, Valencia, détails (photos de l'auteure).

Antonio Ricci : entre idéalisation maniériste et réalisme dissident dans le portrait de Don Carlos

Ricci se distingue par son approche singulière du rendu des traits physiologiques. En effet, les formes arrondies et les contours fermes des visages évoquent une qualité sculpturale, une certaine *plasticità*¹¹ qui, grâce au travail des volumes et des textures, semblent donner vie et densité aux figures. Ce traitement qui s'inscrit dans la tradition maniériste, renforcé par l'utilisation subtile de glacis, confère une certaine luminosité et donne aux figures une présence visuelle. Chez Ricci, les paupières et le menton sont traités avec une précision méthodique qui reflète un souci de structuration des formes. Les paupières, souvent représentées avec une légère convexité et des contours marqués, créent une sensation de relief tout en maintenant une certaine douceur dans la transition avec le reste du visage. De même, le menton, défini par des lignes fermes et des volumes arrondis, joue un rôle central dans l'équilibre des traits et l'affirmation de l'individualité du modèle.

Le traitement des textures et des volumes est quant à lui étroitement lié à son usage maîtrisé du clair-obscur. Bien que moins dramatique que celui de Caravage, son approche s'appuie sur des transitions progressives entre lumière et ombre pour créer une profondeur visuelle et une atmosphère feutrée. Selon Xavier Bray, ce type de clair-obscur, caractéristique de la peinture espagnole de cour, équilibre réalisme et solennité, permettant de concentrer l'attention sur les zones clés telles que le visage et les mains, tout en maintenant une harmonie globale dans la composition (Bray, 2009 : 75).

Toutefois, l'analyse comparative des portraits exécutés par Ricci met en lumière une exception notable : celui du prince Don Carlos (Fig. 4). Contrairement à d'autres de ses œuvres conservées au Collège, ce portrait se distingue par une fidélité inhabituelle à la physionomie du sujet, notamment dans la représentation de ses traits disgracieux, s'éloignant par conséquent de l'œuvre originale. En effet, prenons l'exemple du portrait de Charles Quint en armure, également attribué à Ricci (Fig. 2). Ce dernier témoigne d'une fidélité à l'œuvre de Juan Pantoja de la Cruz réalisée en 1605 (Fig. 3), d'après le portrait impérial du Titien de 1548¹². Des recherches iconographiques, notamment celles de Diane Bodart, montrent que le Titien avait déjà mis en œuvre des stratégies d'embellissement dans ses portraits de Charles Quint (Bodart, 2011 : 212)¹³. Ces

11 Baxandall, 1988 : 23 fait référence à la *plasticità* (terme italien pour « plasticité ») lorsqu'il décrit comment les peintres de la Renaissance utilisaient la lumière et l'ombre pour sculpter les volumes dans leurs compositions. Ce terme est particulièrement lié à l'étude du clair-obscur et à la manière dont les artistes modifient les formes pour créer de la profondeur.

12 L'incendie survenu dans le palais du Pardo le 13 mars 1604 provoqua la disparition de la galerie de portraits, dont l'œuvre réalisée par Titien en 1548. La copie exécutée par Juan Pantoja de la Cruz en 1605 fait suite à la demande de Philippe III de reconstruire cette galerie. L'œuvre représente un témoignage précieux de l'imagerie officielle de l'empereur.

13 Précisément, « Le visage définitif de l'empereur », chapitre V.

ajustements visaient à atténuer certains aspects physiques considérés comme problématiques, tels que son prognathisme mandibulaire important, tout en renforçant l'image de majesté impériale. En adoptant ces choix esthétiques dans son interprétation de Charles Quint, Ricci se conforme donc aux codes de représentation idéalisée, en accord avec les conventions de l'époque.



Fig. 2. Antonio Ricci, *L'empereur Charles Quint*, acheté par Juan de Ribera le 24 mai 1592, 126 x 86 cm, huile sur toile, Biblioteca del Santo, Real Colegio-Seminario de Corpus Christi, Valencia.
Fig. 3. Juan Pantoja de la Cruz, d'après Titien, *L'empereur Charles V*, 1605, 183 x 110 cm, huile sur toile, © Museo Nacional del Prado, Madrid.

Cependant, cette approche contraste nettement avec le portrait de Don Carlos, dans lequel Ricci délaisse ces stratégies d'embellissement pour privilégier une représentation plus fidèle de la physionomie du prince. Ce choix iconographique, qui va à l'encontre des normes esthétiques de l'époque moderne, soulève des questions fondamentales sur les intentions de l'artiste et les impératifs politiques et symboliques qui ont guidé cette démarche. Pourquoi Ricci, qui adopte l'idéalisation dans le cas de Charles Quint, choisit-il une approche si différente pour Don Carlos ? Cette divergence souligne une tension significative entre l'héritage des conventions dynastiques et la volonté de confronter une vérité corporelle souvent occultée dans les représentations royales.



Fig. 4. Antonio Ricci, *Prince Don Carlos*, acheté par Juan de Ribera le 24 mai 1592, 126 x 85 cm, huile sur toile, Biblioteca del Santo, Real Colegio-Seminario de Corpus Christi, Valencia.



Fig. 5. Alonso Sánchez Coello d'après Sofonisba Anguissola, 1567, *Don Carlos*, 102 x 76,5 cm, huile sur toile, collection particulière, musée des Beaux-Arts des Asturies, Oviedo.

Nos différents échanges avec les membres du séminaire et les conservateurs semblent confirmer que la représentation des traits disgracieux du prince ne peut pas être attribuée à une faiblesse technique du peintre. Il s'agirait, au contraire, d'un choix conscient et délibéré de la part de Ricci, visant à représenter fidèlement les caractéristiques physiques du sujet. Cette décision interpelle : elle suggère une volonté d'exposer une réalité corporelle, peut-être dans le but de souligner la singularité de Don Carlos et de contribuer à une réflexion sur la place de l'intime dans la représentation royale.

En définitive, ce portrait invite à repenser les normes artistiques et politiques qui encadrent la construction de l'image royale au XVI^e siècle. En rompant avec les codes traditionnels d'embellissement, Antonio Ricci semble ouvrir un espace de tension entre la vérité physiologique et les impératifs idéologiques, faisant du portrait de Don Carlos un objet unique et particulièrement significatif dans l'histoire de l'iconographie des Habsbourg.

La codification du visage dans le portrait royal : une tension entre l'intime et le visible

La représentation royale, particulièrement dans l'art de l'époque moderne, repose sur une tension fondamentale entre l'intime et le visible. L'intime, issu du latin *intimus*, ce qui est « le plus intérieur », se définit comme ce qui échappe à

la sphère publique, ce qui reste réservé au domaine privé et souvent inaccessible au regard collectif. Dans *La Société de cour* décrite par Norbert Elias, l'intime est délibérément relégué dans les marges pour préserver l'aura du pouvoir monarchique :

La vie privée, dans une cour, est une notion presque inexistante. Ce que nous appelons aujourd'hui *intimité* est réduit à sa plus simple expression : le souverain et les courtisans, à tout instants observés, doivent sans cesse incarner leur rôle, dans une mise en scène continue de leur position sociale. Il ne s'agit pas seulement de paraître, mais d'être, devant les yeux de tous, le reflet d'un ordre hiérarchique où le moindre geste, la moindre parole, participe à la grandeur de leur statut (Elias, 1985 : 113).

Le visible, en revanche, obéit à une dramaturgie complexe, où chaque détail de l'image royale est orchestré pour projeter majesté, autorité et perfection. Cette tension est particulièrement manifeste dans le portrait royal, qui n'est pas qu'une simple transcription de l'apparence physique. Il s'agit avant tout d'un outil politique, destiné à légitimer le pouvoir et à répondre à des attentes esthétiques et sociales codifiées par des traités d'art et de physiognomonie. À travers cette codification, ce qui doit être montré et ce qui doit rester invisible devient une décision stratégique, influencée par des enjeux moraux et politiques. Le portrait de Don Carlos par Antonio Ricci constitue une exception significative à ces conventions. En choisissant de représenter avec fidélité les difformités physiques du prince, il expose une intimité corporelle qui aurait normalement été dissimulée.

À l'époque moderne, les portraits royaux obéissent à des codes stricts définis dans des traités d'art comme l'*Arte de la pintura* (1649) de Francisco Pacheco. Dans son livre III, Pacheco insiste sur deux exigences fondamentales, la ressemblance fidèle au modèle et le respect du *decoro*¹⁴ : « La première est que le portrait doit être très semblable à l'original, et c'est la principale raison pour laquelle il est réalisé et dont le propriétaire est satisfait¹⁵ » (Pacheco, 1649 : 434).

L'image du souverain doit inspirer respect et autorité, en magnifiant la grandeur morale et politique de la figure royale. Ce dernier, concept central de la représentation royale, impose une correspondance entre la dignité du sujet et la manière de le représenter. L'objectif est de magnifier les qualités morales et politiques du souverain tout en occultant ce qui pourrait nuire à son image. Le corps du prince comme symbole de pouvoir devait incarner l'harmonie, la

14 Pour la notion de *decorum* voir Carducho, 1633 : 210-247 : « [...] *las cosas que convienen á un tercero, convienen entre sí y es así, que ambas trabajan é intentan representar, ó imitar el natural con aquella geometría, aritmética, belleza, gracia, y propiedad que convienen con los movimientos y decoros propios.* » Et Pacheco, 1649 : 180-194 : « [...] *en todo se debe guardar cierto decoro prudencial, no igualando el sujeto del hombre particular con el del Señor, ni el del Señor con el del grande Príncipe, ni el del Príncipe con la soberanía del Rey, ó Monarca.* »

15 « *La primera es á que el Retrato sea muy parecido á su original ; i este es el fin principal para que se haze, i con que queda satisfecho el dueño* » (traduit par l'auteure).

grandeur et la perfection dynastique. Tout défaut physique ou mental risquait d'être perçu comme une faiblesse de la monarchie elle-même.

Selon Carmelo Lisón Tolosana, « l'image fait le roi ». La représentation monarchique ne vise donc pas la restitution mimétique du souverain, mais relève d'une construction symbolique qui le dépasse : « Nous ne voyons pas dans l'image la nature réelle du roi ; nous l'éliminons ». L'image vient ainsi effacer l'individu pour n'en conserver que la fonction. Elle constitue « une figure, une fiction [...] qui vide le corps mortel du roi et le remplace par un corps mystique », où la présence physique du monarque devient secondaire au profit de la présence *regia* qu'elle doit incarner (Lisón Tolosana, 1992 : 182-184).

Le portrait royal, dans cette perspective, dépasse le simple exercice artistique. Comme le souligne Georges Didi-Huberman dans *Devant l'image*, chaque choix figuratif devient un acte politique (Didi-Huberman, 1990 : 71). Le portrait ne cherche pas tant à représenter une vérité objective qu'à produire un effet de légitimité et d'adhésion. Dans ce cadre, les imperfections physiques ou morales, perçues comme incompatibles avec les idéaux de majesté et d'harmonie, sont systématiquement corrigées ou effacées. Ce processus de dissimulation participe à ce que Norbert Elias décrit comme une « mise en scène du pouvoir », où l'image royale devient le support d'un discours symbolique.

Les traités de physiognomonie, tels que *Fisonomía natural y varios secretos de naturaleza* (1597) de Jeronimo Cortés ou *El sol solo y para todos sol de la Filosofía sagaz y anotomía de ingenios [...]* (1637) d'Esteban Pujasol, renforcent ces normes en établissant des liens entre traits physiques et qualités morales. Selon ces textes, l'harmonie des proportions faciales est un indice d'équilibre intérieur et de vertu, tandis que les traits disgracieux ou disproportionnés sont associés à des vices ou des désordres moraux. Dans ce contexte, les malformations, les maladies ou les traits disgracieux sont perçus comme des menaces pour l'image royale. Ils sont relégués dans le domaine de l'intime, car leur exposition publique pourrait compromettre non seulement la dignité personnelle du monarque, mais aussi la stabilité de la dynastie. Ces interprétations influencent profondément les artistes, les conduisant à privilégier l'idéalisation pour satisfaire aux normes politiques et sociales de l'époque.

Ces théories s'inscrivent dans une tradition antique, héritée d'Aristote et développée par Platon dans *Philèbe* : « C'est dans la mesure et la proportion que se trouvent partout la beauté et la vertu¹⁶ », où la beauté est associée à l'ordre et à l'harmonie, considérés comme des reflets de la perfection morale.

Huarte de San Juan, dans son chapitre XIV de *Examen de ingenios* (1575), reprend cette tradition en affirmant que la beauté est essentielle à la légitimité politique :

Être beau et gracieux en tant que roi est l'une des choses qui incitent le plus les sujets à l'aimer et à l'apprécier. Car, selon Platon, l'objet de l'amour est la beauté et la bonne proportion ; et si le roi est laid et

16 Cette traduction de *Philèbe* a été réalisée par Émile Chambry (Platon, 1992 : 371).

mal formé, il est impossible que ses sujets l'apprécient ; au contraire, ils sont honteux qu'un homme imparfait et dépourvu des biens de la nature vienne les gouverner et les commander¹⁷ (Huarte de San Juan, 1989 : 588).

Cette exigence de beauté et de dignité se retrouve également dans la réflexion de Francisco de Holanda qui souligne dans *De la pintura antigua* (1548) que seuls les princes et les souverains sont jugés dignes d'être représentés, en raison de la valeur mémorielle et exemplaire attachée à leur image¹⁸.

Dans la théorie et la pratique du portrait à la Renaissance, cette tension entre ressemblance et idéalisation contraignait l'artiste, particulièrement lorsqu'il s'agissait du portrait d'un prince, à atteindre un équilibre délicat. Dans son traité *De Pictura* de 1435, Leon Battista Alberti cite l'exemple d'Antigonos peint par Apelle (vers 306-301 av. J.-C.) pour illustrer la nécessité de masquer les aspects disgracieux des corps dans la peinture et de rectifier autant que possible les imperfections, tout en maintenant la ressemblance, particulièrement dans les portraits royaux :

Mais ayez soin d'observer toujours la pudeur et la modestie ; que les parties obscènes ou disgracieuses soient voilées par des draperies, par des feuillages, ou bien couvertes avec les mains. Apelles, en peignant Antigone, eut soin de représenter son visage du côté où n'était pas le défaut de son œil. [...] On raconte que Périclès avait la tête trop longue et mal faite, et aussi les peintres et les sculpteurs ne le représentaient pas la tête nue, comme les autres, mais ils le coiffaient d'un casque. Enfin, Plutarque nous apprend que les anciens peintres, lorsqu'ils prétraient des rois, avaient coutumes, quant aux défauts, de ne pas vouloir paraître les avoir entièrement négligés, mais de les amender le plus possible. Ainsi donc, j'entends que la pudeur et la modestie soient si bien observées dans un sujet, que les laides soient laissées de côté, ou tout au moins arrangées (Alberti, 1868 : 155).

Il met également au centre de son propos l'importance de « laisser le laid de côté » pour que soit travaillée la composition car : « C'est de l'assemblage des superficies que résulte cette grâce qu'on nomme beauté [...] Ainsi donc, ce qu'on doit surtout rechercher dans la composition des surfaces, c'est la grâce et la beauté » (Alberti, 1868 : 145).

Ce laid que les artistes doivent dissimuler correspond à ce qu'Umberto Eco nomme le « laid formel », c'est-à-dire une laideur « naturelle », perçue comme

17 « *Ser el rey hermoso y agraciado es una de las cosas que mas convidan a los súbditos a quererle y amarle. Porque el objeto del amor dice Platón que es la hermosura y buena proporción; y si el rey es feo y mal tallado es imposible que los suyos le tengan afición, antes se afrentan de que un hombre imperfecto y falto de los bienes de Naturaleza los venga a regir y mandar* » (traduit par l'auteur).

18 « *Digo, que tengo para mí, que solamente los claros príncipes y reyes o emperadores merecen ser pintados y que queden sus imágenes y figuras en su buena memoria a los futuros tiempos edades* » (Holanda, 1563 : 255).

un déséquilibre ou une incohérence dans l'organisation des parties du corps, lorsque l'une d'elles n'est pas « comme elle devrait être » (Eco, 2007 : 19).

Dans le cadre de notre étude, nous avons pu constater que les différents traités élaborés par les théoriciens et peintres du XVI^e siècle s'appuyaient constamment sur les *topoi* d'Antigonos et de Périclès afin de justifier cette idée de « laideur dissimulée ». Dans son *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura* de 1584, Giovan Paolo Lomazzo, offre une formulation plus aboutie de ce procédé. Il recommande, pour les portraits des souverains « d'augmenter toujours la grandeur et la majesté dans les visages, en dissimulant les défauts naturels, à l'instar des anciens peintres qui avaient pour habitude de cacher les imperfections naturelles par l'art¹⁹ ». Ces attentes esthétiques et morales expliquent pourquoi, comme le souligne Diane Bodart dans *Portrait du pouvoir*, les portraits royaux privilégient l'omission des défauts physiques, au point de sacrifier parfois la ressemblance (Bodart, 2011 : 112).

Plutarque, dans les *Vies Parallèles*, affirme que : « Les peintres, pour saisir les ressemblances, se fondent sur le visage et les traits de la physionomie et ne se soucient guère des autres parties du corps » (Plutarque, 1893 : 266). Georges Didi-Huberman décrit cette tension entre ressemblance et idéalisation comme un « paradoxe figuratif » (Didi-Huberman Georges, 1986 : 734). Si la ressemblance est essentielle pour garantir l'authenticité du portrait, elle est souvent subordonnée aux impératifs de bienséance et de grandeur. L'exemple du portrait d'Antigonos borgne peint par Apelle cité plus haut, illustre cette tension. En choisissant de représenter le roi de profil pour dissimuler sa difformité, il devient un modèle quant à la question de la représentation du laid dans le portrait royal, où l'intime est systématiquement effacé pour préserver l'autorité. Cette mise en lumière de l'intime par Antonio Ricci peut donc être interprétée comme une critique des conventions esthétiques et politiques dominantes. En rendant visible ce qui est habituellement caché, l'artiste interroge non seulement les normes esthétiques, mais aussi les rapports de pouvoir qui structurent la représentation.

La représentation du prince Don Carlos : une intimité rendue visible

La représentation de Don Carlos soulève des questions fondamentales : que se passe-t-il lorsque l'intime, en tant que vérité physique, entre en conflit avec les attentes publiques ? Peut-on représenter un prince qui ne correspond pas aux normes esthétiques de son époque sans compromettre la légitimité de son pouvoir ? Que faire d'un prince dont le visage, censé incarner l'harmonie et la grandeur, échappe à ces normes esthétiques ? Ces interrogations, centrales

19 « *Conciossiachè al pittore conviene che sempre accresca nelle faccie grandezza e maestà, coprendo il difetto del naturale, come si vede che hanno fatto li antichi pittori, i quali solevano sempre dissimulare, ed anco nascondere le imperfezioni naturali con l'arte* » (Lomazzo, 1585 : 433) (traduit par l'auteure).

dans l'art du portrait royal, trouvent une résonance particulière dans le cas de Don Carlos.

Ces réflexions s'inscrivent dans les distinctions établies par Aristote dans sa *Poétique* où il différencie trois types de représentations artistiques (Aristote, 2006 : 1448a) : celle idéalisée de Polygnotos, qui embellit la réalité ; celle de Pauson, qui enlaidit et caricature ; et celle de Dionysos, qui montre les choses telles qu'elles sont, dans leur vérité brute. En parallèle, Norbert Elias, dans *La Société de cour*, analyse la mise en scène du pouvoir comme une construction maîtrisée de l'image publique (Elias, 1985 : 98-108), où tout écart par rapport à l'idéal menace la souveraineté.

Les artistes mandatés pour représenter Don Carlos dès son plus jeune âge ont tenté, par divers procédés, de masquer ses nombreuses difformités physiques. Le portrait de 1557 réalisé par Alonso Sanchez Coello illustre particulièrement cette démarche. Loin d'une représentation fidèle, cette œuvre vise à magnifier le jeune prince en construisant une image idéalisée.



Fig. 6. Alonso Sánchez Coello, *Le Prince Don Carlos*, 1557, huile sur toile, 109 x 95 cm, © Museo Nacional del Prado, Madrid.

Dans ce tableau, Sanchez Coello présente le prince Don Carlos âgé de douze ans, vêtu d'une cape d'hermine royale, siégeant fièrement au centre d'une composition éclairée par une lumière presque divine. L'utilisation d'éléments iconographiques classiques, tels que Jupiter visible à travers une fenêtre ou encore l'aigle portant une colonne d'Hercule, renforce l'idée d'un monarque tout-puissant en devenir. Ces codes empruntés à la mythologie grecque exaltent non seulement la puissance du prince, mais inscrivent également sa figure dans une continuité dynastique. Par ailleurs, la volumineuse cape contribue à dissimuler ses déséquilibres physiques : elle égalise la hauteur de ses épaules et masque

ses bras inégaux. En s'appuyant sur ces stratagèmes, Sanchez Coello parvient à concilier les attentes de la monarchie avec les théories renaissantes sur l'image du souverain, produisant un portrait où les défauts du modèle sont gommés au profit d'une vision idéalisée, d'une dignification du personnage royal.

Cependant, les efforts pour masquer ces imperfections n'empêchent pas les préoccupations croissantes concernant la santé mentale et physique de Don Carlos. Maximilien II, notamment, souhaitait obtenir une représentation fidèle du prince pour évaluer la viabilité de son mariage avec sa fille, l'archiduchesse Anne, et s'informer sur la question de la succession au trône espagnol. Ces portraits, bien qu'utilisés pour resserrer les liens entre familles royales, servaient également à négocier des alliances stratégiques. Il s'agissait de portraits de cour, dans lesquels, même si les traits physiognomoniques du modèle devaient être reflétés, il n'était pas moins important de représenter la majesté. Cependant, en raison de leur finalité politique ces portraits ne respectaient pas toujours les règles de représentation fidèle au modèle.

Une partie de notre étude s'est portée sur les témoignages des ambassadeurs étrangers à Madrid entre 1557 et 1567 qui viennent illustrer les tensions entre attentes diplomatiques et réalités physiques. Federico Badoaro, ambassadeur vénitien, décrit en 1559 un Don Carlos « à la tête disproportionnée du reste du corps », faible de complexion et au caractère cruel.

Le prince Don Carlos est âgé de douze ans. Il a la tête disproportionnée du reste du corps. Ses cheveux sont noirs. Faible de complexion, il annonce un caractère cruel. Un des traits que l'on raconte de lui est que lorsqu'on lui apporte des lièvres son plaisir est de les voir rôti vivants²⁰ (Gachard, 1855 : 63).

En 1563, son successeur, Paolo Tiepolo, qualifiera sa figure de « laide et désagréable ».

Un an après, le 22 avril 1564, le baron Dietrichstein, ambassadeur de l'empereur Maximilien II, est celui qui brossera le portrait le plus féroce, puisqu'il commentera qu'il était « pâle à l'excès, avec une épaule plus haute que l'autre, la jambe droite plus courte que la gauche, que rien de lui rappelle le sang des Habsbourg. Sa poitrine paraît creuse et il a une bosse sur le dos à la hauteur de l'estomac²¹ » (Gachard, 1863 : 144). Il conclura cette amère description en disant : « Don Carlos est un prince infirme et faible, en revanche il est fils d'un puissant monarque ». Ces récits témoignent des défis auxquels étaient confrontés

20 « *Il principi Carlo è di età d'anni dodici. Ha la testa di grandezza sproportionata al corpo ; di pelo nero et di debile complessione. Dimostra d'haver un animo fiero ; et tra li effetti che si raccontano, uno è che, alle volte che d'alla caccia li viene portato lepri, o simili animali, si diletta di vederli arrostiti vivi [...]*. » (traduit par l'auteure d'après les travaux de Gachard, 1855 : 63)

21 « [...] *Graue Augen, ein mittelmäßige Lefzen, ein lange letkhin, und Angesicht gar blass, schlecht nit aus dem Österreichischen Geschlecht, nit breit von Achseln, von Leib auch nit groß. Der ein Achsel höher ein wenig als die andere, eine eingebogene Brust, unter den Schultern herab schier gegen den Magen über ein Buckel. Den linken Fuß auch um ein gut länger als den rechten, und braucht die ganze rechte Seite übler als die linke. Von Leib auch nit groß, der ein Achsel höher ein wenig als die andere, eine eingebogene Brust, unter den Schultern herab schier gegen den Magen über ein Buckel.* » (traduit par l'auteure d'après les travaux de Gachard, 1863 : 144)

les artistes chargés de représenter un héritier en inadéquation flagrante avec les idéaux de son époque.

Les travaux d'inventaires de Maria Kusche nous indiquent, qu'en 1564, débute également l'organisation des portraits destinés à la galerie du palais du Pardo. Pedro de Hoyos, secrétaire de Philippe II, informe ce dernier que le peintre de cour Alonso Sánchez Coello envisage de commencer par les portraits du prince Don Carlos (Kusche, 2003 : 168). Probablement parce que, simultanément, le baron Dietrichstein lui avait commandé un portrait du prince pour l'envoyer à Maximilien II. Lorsque Dietrichstein arrive en Espagne le 17 mars 1564 en tant qu'ambassadeur de la cour de Vienne, de sérieuses inquiétudes persistent sur la capacité de l'infant à succéder à son père sur le trône et sur ses chances de survie²² (Koch, 1857 : 117). Une chute en 1562 lui avait causé une contusion au côté gauche du cerveau, entraînant une paralysie partielle du côté droit, ainsi que des troubles de l'élocution (Gachard, 1863 : 73). Bien que Don Carlos se soit partiellement rétabli de cet accident, son état de santé physique et mental restait préoccupant, ce qui éveilla l'intérêt de l'empereur du Saint-Empire quant au potentiel mariage avec sa fille.

Dietrichstein, pour évaluer l'état de santé du prince, commande le 29 mars 1564 à Sánchez Coello un portrait censé fournir une représentation fidèle et non idéalisée de ce dernier.

Achévé le 4 juillet de la même année, et bien qu'il dissimule l'asymétrie des jambes grâce à une posture élégante et conférant une certaine dignité à l'expression du visage, le portrait ne parvint pas à satisfaire la cour viennoise²³. Maximilien II le jugea « trop lisse » et « inapproprié », tandis que Don Carlos lui-même le trouva « trop explicite », « *muy osado* » (Kusche, 2003 : 169). Dans une lettre adressée à Maximilien II, l'ambassadeur critiqua ouvertement les ajustements esthétiques, déplorant une représentation qui ne reflétait ni la réalité physique ni les attentes politiques.

[...] que le peintre espagnol ait embelli son seigneur / son maître n'a rien d'étonnant, je me suis demandé s'il convenait de l'envoyer. Votre Majesté, les défauts... Les traits ne sont pas mauvais, mais le visage n'est pas aussi plein et il est plus pâle que sur le portrait. Les yeux ne sont pas aussi éveillés. La bouche est toujours ouverte, le pied gauche est beaucoup plus long que le droit. Et les vêtements cachent une grande partie de ce que je vous ai raconté dans ma lettre, Votre Majesté²⁴ (Kusche, 2003 : 170).

22 Lettre datée du 17 mars 1564 envoyée par le baron Dietrichstein à Maximilien II.

23 L'œuvre en question : Alonso Sánchez Coello, *Le prince Don Carlos d'Autriche*, 1567, huile sur toile, 186 x 82,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne, est consultable en ligne : <https://www.khm.at/kunstwerke/infant-don-carlos-1545-1568-1685>.

24 « [...] que el pintor español haya mejorado a su señor no es de extrañar, estuve dudando si mandarlo. Vuestra Majestad, los defectos... las facciones no están mal, pero la cara no es tan llena y más pálida que el que en el retrato los ojos no están tan despiertos. La boca siempre abierta, el pie izquierdo es mucho más largo que el derecho. Y la ropa tapa mucho de lo que le conté a su Majestad en mi carta. » (traduit par l'auteure d'après les travaux de Kusche, 2003 : 170)

Sánchez Coello cherchait cependant à atténuer ces imperfections. Il dissimulait la tête disproportionnée sous un chapeau et utilisait une cape pour masquer l'asymétrie des épaules causée par une scoliose. Cette déformation de la colonne vertébrale se manifestait par une petite bosse visible sur le devant. Le peintre compensait cette particularité avec une courbe dans le pourpoint et une légère inclinaison du côté droit. Ces caractéristiques physiques, comme l'ambassadeur Dietrichstein les décrira quelques années plus tard, incluaient également des mains décharnées et ouvertes, presque comme des griffes, signes distinctifs des personnes atteintes de déficiences physiques.

En effet, l'échange de l'ambassadeur viennois dénonce et reproche à Sanchez Coello un procédé d'embellissement bien trop prétentieux. Les différentes lettres écrites par les ambassadeurs étrangers ainsi que les détails médicaux sont essentiels car ils nous permettent aujourd'hui d'évaluer le degré de réalisme dans l'œuvre des artistes. Ce portrait de Don Carlos, qui, selon Dietrichstein, manquait de fidélité au modèle, était perçu par le prince comme trop explicite et présenté comme une version peu flatteuse, jugée ainsi par Philippe II comme inapte pour être exposée dans la galerie des portraits.

Face à cet échec, un nouveau portrait fut commandé en 1567 à Sofonisba Anguissola (Fig. 5). Tous les détails disgracieux tels que l'expression froide et mélancolique, les yeux semi-fermés et la bouche entrouverte, caractéristiques de Sánchez Coello dans son portrait de 1564, ont été éliminés, laissant une image plus harmonieuse et conforme aux attentes royales de l'époque. Ainsi, l'œuvre d'Anguissola, adoptée pour figurer dans la galerie du Pardo, présentait une version idéalisée du prince qui répondait aux attentes de bienséance nécessaires dans la représentation d'un héritier royal. Vêtu d'un costume de satin blanc orné de fourrure, Don Carlos y apparaît robuste et en bonne santé, loin des réalités décrites par les ambassadeurs. Ce tableau, perdu dans l'incendie de 1604, n'est connu aujourd'hui que par des copies, dont celle attribuée à Sanchez Coello²⁵ (Fig. 5), où les imperfections du prince sont habilement dissimulées.

Le travail exhaustif mené par María Kusche sur la reconstitution de la *Galería de Retratos del Pardo* (Kusche, 2003 : 165) a permis de réattribuer certaines œuvres à des artistes comme Sofonisba Anguissola, remplaçant ainsi des attributions antérieures erronées.

Nos recherches ont établi un lien entre les portraits exposés dans la bibliothèque du Collège du Corpus Christi de Valence et ceux détruits lors de l'incendie de 1604. Ceux conservés à Valence sembleraient donc être les copies de ceux présents au Pardo. En effet, notre analyse permet d'avancer l'hypothèse que le portrait (Fig. 4) récemment découvert et attribué à Antonio Ricci serait une version réinterprétée de celui réalisé par Sofonisba Anguissola, qui n'apparaît pourtant dans aucun inventaire cité par Kusche. Ce tableau, bien qu'il n'apparaisse dans aucun inventaire connu, pourrait avoir été négligé en raison du manque de notoriété de Ricci à l'époque. Bien que la version d'Antonio Ricci reproduise à l'identique la mise en scène, la posture, les ornements et la tenue

25 Cette copie de 1567 d'après l'œuvre originale de Sofonisba Anguissola, attribuée à Alonso Sanchez Coello, appartient à une collection particulière.

du prince présents dans l'œuvre d'Anguissola, elle s'en distingue par une réinterprétation significative du visage et des malformations, offrant une lecture plus réaliste et détaillée des traits physiques de l'infant. En effet, les détails semblent davantage s'inspirer des descriptions formulées par les ambassadeurs. Les différents éléments se retrouvent dans le visage disproportionné du prince, accentué par l'éclairage qui met en avant un front proéminent et des joues anguleuses. La pâleur de son teint, combinée à la rigidité de ses traits, semble traduire l'idée de « faiblesse de complexion » évoquée notamment par l'ambassadeur vénitien en 1559.

La représentation de Don Carlos dans ce portrait se distingue également par une asymétrie marquée, qui traduit un déséquilibre dans les proportions et une absence d'harmonie, s'écartant ainsi des principes esthétiques et des règles physiognomoniques des traités d'art de l'époque. Ricci reprend la position de trois quarts, légèrement rigide, où l'asymétrie de la composition attire l'attention sur les épaules, le cou et la tête. L'épaule gauche, légèrement plus basse, accentue cette impression de déséquilibre physique. Cette asymétrie est soulignée par l'agencement des vêtements, notamment la cape de fourrure, qui tombe de manière plus volumineuse sur l'épaule droite, laissant la gauche davantage exposée. Ce choix attire l'attention sur la scoliose du prince, décrite de manière récurrente dans les rapports des ambassadeurs comme causant une différence notable dans la hauteur des épaules et une légère bosse dorsale. Le pourpoint suit la courbure de la cage thoracique et une ombre accentuée sur le buste révèle cette déformation, trahissant la présence de la bosse sans pour autant la caricaturer.

Anguissola, quant à elle, exploite pleinement la richesse des vêtements pour masquer ces défauts. La fourrure est disposée de manière à élargir visuellement les épaules, et les plis des étoffes sont soigneusement dessinés pour structurer une silhouette harmonieuse, minimisant toute trace d'asymétrie ou de fragilité.

L'éclairage utilisé par Ricci met en relief les défauts anatomiques du prince tout en respectant une certaine subtilité. La direction de la lumière, concentrée sur le visage, les épaules et les mains, crée des ombres stratégiquement placées qui accentuent les asymétries. Une ombre marquée sous le menton met en avant la posture légèrement inclinée du cou et la proéminence du visage.

À l'inverse, dans une démarche d'idéalisation, Sofonisba Anguissola lisse les traits disgracieux du prince pour lui conférer une apparence harmonieuse, conforme aux standards esthétiques. Le visage de Don Carlos y apparaît plus symétrique, les yeux plus ouverts et alertes, la bouche fermée, et la carnation uniforme et lumineuse. Elle introduit une lumière plus douce et diffuse, qui unifie les traits et gomme les imperfections, ce qui contribue à donner à Don Carlos une apparence plus noble et équilibrée, conforme à l'image idéalisée attendue.

Le traitement des traits du visage est particulièrement révélateur. Le regard du prince, souvent décrit comme « froid » ou « hostile » par ses contemporains, est reproduit par Ricci avec fidélité. Les yeux mi-clos, une caractéristique relevée par les ambassadeurs, traduisent une certaine fatigue ou un désintérêt. Les

sourcils légèrement froncés, quant à eux, ajoutent une nuance d'austérité. Selon Giambattista Della Porta, dans sa *Physionomie humaine*, ces sourcils peuvent être associés à un tempérament mélancolique ou inquiet (Della Porta, 1660 : 137-142), tandis que les yeux mi-clos reflètent une tendance à la dissimulation ou au manque de confiance (Della Porta, 1660 : 461-465). Ricci accentue ces caractéristiques par des ombres discrètes mais précises autour des orbites, renforçant ainsi l'expression fatiguée et mélancolique du prince. Les yeux sont alourdis, désaxés, asymétriques, et les cernes marqués.

Le nez long et légèrement dévié, une autre caractéristique mentionnée par Della Porta comme un signe de déviance morale (Della Porta, 1660 : 154), est également souligné dans le portrait par un jeu d'ombres latérales qui accentuent l'impression de déséquilibre entre les deux moitiés du visage. La bouche, quant à elle, est fermée mais tirée, avec des coins légèrement tombants, traduisant une expression de résignation ou de mélancolie, en accord avec les interprétations physiognomoniques de l'époque.

Les détails vestimentaires renforcent le contraste entre l'apparente grandeur du statut princier et la fragilité physique du modèle. La cape de fourrure, richement travaillée, attire l'attention sur les épaules mais ne parvient pas à masquer complètement leur asymétrie. Les mains, décrites par Dietrichstein comme « décharnées²⁶ » (Kushe, 2003 : 170), sont ici représentées avec une maladresse visible, attirant le regard par leur contraste avec les riches ornements des vêtements. Le portrait, loin de magnifier la grandeur du prince, semble au contraire mettre en lumière ses fragilités physiques et morales, reflétant avec exactitude les descriptions peu flatteuses des ambassadeurs.

Ces différences techniques et esthétiques reflètent des intentions divergentes. Le portrait de Sofonisba Anguissola, réalisé en 1567 dans un contexte où Don Carlos était encore pressenti pour un mariage dynastique avec l'archiduchesse Anne d'Autriche, vise clairement à projeter une image flatteuse et diplomatiquement viable du prince, héritier de la couronne espagnole. En revanche, l'œuvre de Ricci, réalisée en 1592, vingt-quatre ans après la mort du prince, semble participer d'une réflexion critique sur l'image publique de ce dernier.

En juxtaposant les descriptions contemporaines de Don Carlos avec les procédés techniques de Ricci, il apparaît clairement que ce portrait est à la fois une œuvre réaliste et un manifeste sur les tensions entre public et privé, visible et caché. Le peintre réussit ainsi à inscrire ce portrait dans un discours à la fois artistique et politique, où l'intime devient un espace de réflexion sur la fragilité du pouvoir et les limites de sa mise en scène.

Ainsi, la comparaison de ces deux portraits met en évidence la tension constante entre vérité et idéalisation dans l'art de la Renaissance. Alors qu'Anguissola privilégie une esthétique de la bienséance, effaçant les imperfections pour répondre aux exigences de la cour, Ricci adopte une approche plus audacieuse, voire subversive, en rendant visible une dimension intime souvent masquée dans les représentations royales. Cette dualité reflète non seulement les

26 Lettre du 29 mars 1564 « [...] *las manos típicas escuálidas de los deformes.* »

choix artistiques des deux peintres, mais aussi les enjeux politiques et sociaux propres à leur époque.

De l'intime codifié à l'intime dévoilé : préservation, dissimulation et lecture politique

Un questionnement s'impose : dans quelle mesure les défauts physiques d'un héritier royal peuvent/doivent-ils être rendus publics ? Philippe II, soucieux de préserver l'image d'une monarchie puissante et harmonieuse, impose des codes stricts dans la représentation de sa famille. Comme le note l'historien Geoffrey Parker, Philippe II était obsédé par le contrôle de l'image publique (Parkeur, 2014 : 297), ce qui explique pourquoi les portraits de Don Carlos réalisés de son vivant, notamment par Sofonisba Anguissola, lissent ses traits et dissimulent ses difformités. Pour garantir que les portraits reflètent le calme et l'impassibilité associés aux membres de la famille royale, les princes et gouvernants ne se faisaient représenter qu'à des moments où leur apparence correspondait pleinement à l'image qu'ils souhaitaient projeter. L'analyse des correspondances entre Philippe II et ses filles, les infantes Clara Isabel Eugenia et Catalina Micaela, illustre le contrôle rigoureux qu'il exerçait sur les représentations de sa famille. Dans une lettre adressée à Catalina Micaela, le 12 avril 1587, Philippe II explique qu'il ne peut lui envoyer de portrait de son jeune frère, le futur Philippe III, car la maladie l'avait considérablement affaibli, le rendant trop maigre et pâle. Il souligne que le moment n'est pas propice pour représenter l'héritier de la couronne et préfère attendre qu'il retrouve la santé afin qu'il puisse être peint dans toute sa splendeur : « Et puisque votre frère est encore pâle dans son expression et décoloré, je veux dire un peu blanchâtre, ce n'est pas encore le moment de se faire représenter ; lorsque ce sera le cas, je vous enverrai le premier portrait qui sera fait de lui²⁷ » (Bouza, 2009 : 150).

Ainsi, cette volonté de codifier l'image de ses enfants reflète un double enjeu : protéger l'autorité dynastique tout en préservant une certaine pudeur et le respect de l'intimité familiale. Le portrait de Don Carlos réalisé par Antonio Ricci marque ainsi une rupture avec ces différentes stratégies de dissimulation.

Alors, pourquoi en 1592 décide-t-on de dévoiler l'intime longtemps dissimulé dans les représentations de Don Carlos ? Pourquoi choisir de montrer le prince avec ses véritables difformités physiques, rompant avec l'image lissée et idéalisée qui avait prévalu jusqu'alors ? S'agit-il d'une volonté de reconstruire une image authentique, pendant longtemps codifiée, pour finalement révéler le corps d'un prince que l'on avait soigneusement adapté aux exigences symboliques de la monarchie ?

Comme nous l'avons évoqué précédemment, en 1592, Don Carlos est mort depuis vingt-quatre ans et ne représente plus une menace directe pour la

27 « Y porque vuestro hermano está aún flaco en el gesto y descolorido; digo un poco blanquito, no es aún tiempo de retratarse; cuando lo sea se os enviará el primer retrato que se sacará de él [...] » (traduit par l'auteur).

dynastie. La nécessité de préserver une image idéalisée disparaît donc, ouvrant la voie à une réévaluation plus honnête. La figure de Don Carlos a traversé les siècles comme un symbole ambivalent. À la croisée des tensions dynastiques, des ambitions politiques et des représentations artistiques, il incarne une dialectique complexe entre l'intime et le public, entre la réalité historique et sa reconstruction mythique. L'analyse des sources iconographiques, des témoignages diplomatiques et des productions littéraires permet de mieux comprendre comment le prince Don Carlos est devenu à la fois un objet de propagande et un instrument de contestation.

Après sa mort en 1568, Don Carlos devient une figure emblématique de la légende noire espagnole, alimentée en grande partie par les campagnes de propagande orchestrées par les Pays-Bas (Juderías, 1997 : 228). Ces récits, souvent amplifiés et/ou fictifs, transforment le prince en un symbole de l'oppression familiale et politique exercée par Philippe II.

Ricardo García Cárcel dans *La leyenda negra*, souligne que cette construction mythique repose sur des témoignages déformés pour façonner l'image d'un roi despotique (García Cárcel, 1998 : 171). Comme en témoigne le pamphlet « *Logie ou Défense du très illustre Prince Guillaume, par la grâce de Dieu, Prince d'Orange, contre le Ban et Edict publié par le Roi d'Espagne par lequel il proscribit le dict Seigneur Prince dont aperra des calomnies et faulses Accusations contenues dans la dicte Proscription*²⁸ » publié à Anvers en 1581, Don Carlos y est présenté comme un martyr, victime des ambitions centralisatrices et autoritaires de son père. En effet, la révolte des Flandres qui débute en 1568 est exacerbée par la politique de centralisation de Philippe II et met en lumière les tensions entre le roi et son fils. Jonathan Israel, dans *The Dutch Republic*, analyse les tensions dynastiques et les aspirations régionalistes dans le cadre des révoltes des Flandres contre Philippe II. Bien que Don Carlos n'ait pas joué de rôle actif, son opposition supposée à son père et son soi-disant empoisonnement ont alimenté des récits dans l'imaginaire collectif, le présentant comme une figure symbolique, utilisée dans les discours anti-Habsbourg pour dénoncer l'autoritarisme de la monarchie espagnole. Cette perception est renforcée par des œuvres littéraires telles que *Don Carlos* de Friedrich Schiller (1787), qui dépeignent le prince comme une victime tragique des dynamiques oppressives tant familiales que

28 Ce texte traduit le contexte marqué par la rébellion des Pays-Bas contre l'autorité catholique espagnole, soutenue alors par la France et l'Angleterre. Guillaume d'Orange, leader du parti réformé et symbole de la résistance, se réfugie en Allemagne. Depuis l'exil, il lance une série d'attaques rhétoriques contre Philippe II, posant les bases d'une campagne de diffamation qui perdurera jusqu'au XVII^e siècle. Ce pamphlet vise à ébranler l'autorité morale et politique du roi d'Espagne en s'attaquant à des aspects sensibles de sa vie privée et familiale. La diffusion rapide et étendue de cet écrit, à la fois aux Pays-Bas, en France, en Angleterre et en Allemagne, témoigne de son impact immédiat et du soutien qu'il suscite parmi les opposants au pouvoir espagnol. Accusé de haute trahison par Philippe II, Guillaume d'Orange retourne les accusations portées contre lui en formulant des charges directes contre le roi. Il qualifie Philippe II de « cruel parricide », affirmant que « le père, en assassinant inhumainement son enfant et son héritier, prive ses sujets d'un légitime successeur à la couronne ». (*Apologie ou défense de monseigneur le prince d'Orange, comte de Nassau, de Catzenellenbogen, Dietz, Vianden, etc. [...] Contre le Ban et Edit publié par le Roi d'Espagne, par lequel il proscribit le dit seigneur, dont aperra des calomnies et fausses accusations contenues en la dite proscription*, 142 p, Bibliothèque nationale de France, M-9680) Cette stratégie rhétorique place le souverain espagnol dans une posture défensive, en exposant une image tyrannique et destructrice.

politiques. La question de l'intime devient alors un outil de dénonciation : en exposant les tensions dynastiques, ces récits mettent en lumière les contradictions internes du régime des Habsbourg.

En montrant le prince tel qu'il était, le portrait de 1592 peut être interprété comme une tentative de réhabiliter son image en réaffirmant sa condition humaine plutôt que de le réduire à un symbole de tyrannie²⁹. En effet, ce portrait peut être vu comme une réponse indirecte à cette propagande. En montrant le prince avec ses défauts, il propose une alternative à la mythification : un individu réel, complexe et vulnérable, plutôt qu'un martyr idéalisé ou une figure purement propagandiste. Par ailleurs, représenter Don Carlos tel qu'il était peut être perçu comme une tentative de réconcilier la mémoire collective avec les réalités familiales des Habsbourg. En exposant les faiblesses physiques et psychologiques de Don Carlos, le portrait de Ricci illustre une humanisation progressive des figures de pouvoir. Cette évolution préfigure également les développements de la peinture baroque, où l'intimité et la vulnérabilité deviennent des dimensions centrales.

Conclusion

L'individu, dans son individualité, devient un sujet digne de figuration. Dans cette perspective, le portrait qui met en scène un souverain ne se contente pas de représenter un visage, mais devient un lieu de tension entre l'idéalisation et la vraisemblance, l'intime. L'art du portrait se fait alors l'écrin d'une quête identitaire : comment représenter l'individu dans sa complexité, sans compromettre les attentes politiques ou morales propres à son statut ? Montrer l'intime, le rendre public, constitue dès lors un acte paradoxal, qui contrevient aux normes établies et brouille les frontières entre ces sphères distinctes. L'intime apparaît ici comme un double mouvement : d'une part, une exploration de l'intériorité et de la subjectivité ; d'autre part, une exposition contrôlée de cet espace privé, soumise aux impératifs du *decoro*, cette norme esthétique et morale définissant ce qui peut être montré et ce qui doit être dissimulé.

Exhiber l'intime, notamment dans la peinture, pose également la question des limites morales et sociales de l'époque moderne. Montrer ce qui relève du privé peut être perçu comme un manque de pudeur, voire une immodestie condamnable. Dans le contexte du portrait royal, cette problématique devient particulièrement cruciale : le corps du souverain, symbolisant la grandeur et la perfection dynastique, ne peut tolérer de fissures dans sa façade publique. Notre étude a montré que les traités de physiognomonie et les normes picturales de l'époque dictent une idéalisation qui gomme les défauts physiques, perçus comme des indices de désordre moral ou/et d'instabilité politique. Ainsi, tout

29 Avec la signature de la trêve de Douze ans en 1609, Philippe III adopte une politique moins centralisée, visant à stabiliser les tensions internes. À ce sujet voir, Koenigsberger, 1971, qui explique que ce changement de mode de gouvernement reflète une volonté de réconcilier l'héritage dynastique avec les réalités historiques.

dévoilement de l'intime dans un portrait royal constitue une rupture qui défie ces conventions codifiées.

C'est précisément cette tension qui donne tout son intérêt au portrait de Don Carlos réalisé par Antonio Ricci. Ce dernier, en exposant les difformités du prince, opère une transgression calculée des normes picturales et dynastiques. En montrant l'intime, Ricci ne se contente pas de représenter un individu, mais interroge les mécanismes de construction de l'image royale, où le visible est souvent subordonné à l'invisible. La confrontation entre les différents portraits de Don Carlos révèle cette dualité : un passage de l'intime dissimulé à l'intime dévoilé, non pas comme une faiblesse, mais comme un acte politique et artistique.

Chez Ricci, le prince, avec toute la symbolique qu'il incarne dans la représentation royale, s'efface pour laisser place à l'individu en tant qu'être humain. Le corps du prince³⁰, traditionnellement conçu comme un corps politique, idéalisé et porteur de grandeur dynastique, cède ici à la représentation littérale du corps physique, celui d'un jeune homme marqué par ses difformités et sa fragilité. Ce passage du corps politique au corps meurtri constitue une rupture majeure dans l'histoire des portraits royaux. Ricci, en montrant les traits disgracieux de Don Carlos, met en lumière non pas un membre royal, mais l'homme vulnérable, souvent occulté dans l'art officiel de l'époque.

L'acte de dévoiler l'intime dans un portrait royal pose une question essentielle : que reste-t-il du pouvoir lorsqu'on renonce à l'idéalisation ? Cette interrogation trouve une résonance dans les théories de Norbert Elias, qui décrit la société de cour comme un espace où le contrôle des apparences est central pour la construction du pouvoir. Montrer un prince défaillant, c'est non seulement déroger aux normes esthétiques, mais aussi ouvrir une réflexion sur les vulnérabilités inhérentes au pouvoir lui-même.

Dans ce contexte, le portrait de Don Carlos par Ricci apparaît comme l'unique exemplaire connu représentant avec fidélité la physionomie du prince et s'inscrit dans une démarche presque « transgressive » (Benito-Doménech, 1980 : 312-313) : il révèle un corps intime et privé, un corps en souffrance, qui contraste violemment avec les idéaux dynastiques de son temps où le sujet royal était réduit à une figure emblématique de la stabilité et de l'autorité dynastique. Le prince n'est plus un symbole d'harmonie et de continuité dynastique, mais un individu marqué par la maladie et les stigmates physiques, dont la représentation appelle à une lecture nouvelle de la figure royale. Ce portrait, conservé aujourd'hui au Collège du Corpus Christi de Valence, s'inscrit dans un contexte institutionnel chargé de symbolisme dynastique et religieux, où la représentation des figures royales servait autant à glorifier la monarchie des Habsbourg qu'à affirmer l'allégeance politique et spirituelle des élites locales à la couronne. Ce lieu, fondé par Juan de Ribera à la fin du XVI^e siècle, devient ainsi le théâtre d'une mise en scène de la mémoire dynastique, où le dévoilement de l'intime

30 Pour la notion de « corps du roi comme corps politique et corps naturel », je renvoie aux travaux réalisés par Stanis Perez, 2022.

trouve un écho dans la sacralité de l'espace et la fonction de transmission culturelle qu'il incarne.

Bibliographie

- ALBERTI, Leon Battista, [1540], *Traité de la statue et de la peinture*, trad. du latin en français par Claudius Popelin, Paris, éd. A. Lévy, 1868.
- Apologie ou défense de monseigneur le prince d'Orange, comte de Nassau, de Catzenellenbogen, Dietz, Vianden, etc. [...] Contre le Ban et Edit publié par le Roi d'Espagne, par lequel il proscriit le dit seigneur, dont aperra des calomnies et fausses accusations contenues en la dite proscription*, 142 p., Bibliothèque nationale de France, M-9680.
- ARIES Philippe (dir.), Séminaire « À propos de l'histoire de l'espace privé », du 9 au 11 mai 1983 à Berlin, Berlin, Wissenschaftskolleg zu Berlin, 1983.
- ARISTOTE, *Poétique*, œuvre numérisée par J.-P? Murcia et traduite grec-français seul par P. Remacle, remacle.org, 2006 [19.02.2025] : <https://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/poetique.htm>
- BAXANDALL, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, OUP, 1988.
- BODART, Diane, *Pouvoirs du portrait*, Paris, INHA, CTHS, 2011.
- BOUZA, Fernando, *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, Akal, 2009.
- BRAY, Xavier, *The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600 – 1700*, Londres, National Gallery Company Ltd., 2009.
- CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la pintura, segunda edición que se hace de este libro fielmente copiada de la primera [...] en 1633*, dirigela D. G. Cruzada Villaamil, Madrid, Manuel Galiano, 1865.
- CORTÉS, Jerónimo, [1598], *Fisonomía natural y varios secretos de naturaleza*, ed. de Enrique Suárez Figaredo, *L.E.M.I.R.*, n° 20, 2016[19.02.2025] : https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista20/textos/01_Fisonomia_Natural.pdf
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image : questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. « La dissemblance des figures selon Fra Angelico », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, temps modernes*, t. 98, n° 2, 1986.
- DOMENECH BENITO, Fernando, *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, Valencia, Editorial Federico Domenech S.A, 1980.
- ECO, Umberto, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007.
- ELIAS, Nobert, *La Société de cour*, Paris, Flammarion, 1985.
- GACHARD, Louis-Prospër, *Don Carlos et Philippe II, tome I*, Bruxelles ; Leipzig ; Gand, C. Muquardt / Paris, A. Durand, 1863.
- GACHARD, Louis-Prospër, *Relations des Ambassadeurs Vénitiens sur Charles Quint et Philippe II*, Bruxelles, M. Hayez, 1855.
- GARBAY-VELÁZQUEZ, Estelle et BRAVO, Paloma, « Débats, controverses et scandales : usages de l'intime à l'époque moderne. Avant-propos », *Atlante revue d'études romanes*, n° 8, 2018, 4-16, doi : [10.4000/atlanterevue.15629](https://doi.org/10.4000/atlanterevue.15629).
- GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo, *La leyenda negra*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

- HOLANDA, Francisco de, [1548], *De la pintura antigua y El diálogo de la pintura*, édition critique dirigée par F. J. Sánchez Cantón, avec la collaboration d'Elías Tormo, trad. Manuel Denis (1563), Madrid, Visor Libros, 2003.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan, [1575], *Examen de ingenios*, Madrid, ed. de Guillermo Serés, Catedra, 1989.
- JUDERÍAS, Julián, *La Leyenda Negra. Estudios acerca del concepto de España en el extranjero*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y cultura, 1997.
- KOCH, Matthias, *Sources sur l'histoire de l'empereur Maximilien II, Quellen zur Geschichte des Kaisers Maximilian II*, Leipzig, Voigt & Günther, 1857.
- KOENIGSBERGER, Helmut, *The Habsburgs and Europe, 1516-1660*, Ithaca, Cornell UP, 1971.
- KUSCHE, Maria, *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de La Rúa y Rolán Moys*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, *La Imagen del Rey: monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias : discurso de recepción en la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas del demico Carmelo Lisón Tolosna y contextación de Salustiano del Campo Urbano*, Madrid, Espasa Calpe, Colección « Austral », 249, 1992.
- LOMAZZO, Giovan Paolo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, Milan, P. G. Pontio, 1585.
- MARIANA, Juan de, [1599], *Del Rey y la Institución Real*, Madrid, New Direction / Fundación Civismo, 2021.
- PACHECO, Francisco, [1649], *Arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990.
- PARKER, Geoffrey, *Imprudent King, a new life of Philip II*, New Haven, Yale UP, 2014.
- PEREZ, Stanis, *Le Corps du roi : incarner l'État, de Philippe Auguste à Louis-Philippe*, Paris, Perrin, 2022.
- PLATON, *Philèbe [ou Du Plaisir ; genre éthique]*, trad. Émile Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1992.
- PLUTARQUE, *Vies parallèles : vie de Périclès*, [expliqué littéralement, annoté et revu pour la traduction française, par H. Lebaſteur], t. III, Paris, Hachette, 1893.
- PUJASOL, Esteban, *El sol solo y para todos sol de la Filosofía sagaz y anotomía de ingenios [...]*, Barcelone, Pedro de Lacavallería, 1637 [à consulter également les éditions modernes : Madrid, Editorial Tres Catorce Diecisiete, 1980, et Madrid, Magalia, 2000].
- SERRERA, Juan, Miguel, *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, catalogue de l'exposition du musée du Prado, Madrid, Museo del Prado, 1990.